مدار الشعر في نصوص سركون بولص الشعرية قراءة نقدية

الكلمات المفتاحية: سركون بولص، الشعر العربي، قصيدة النثر

أ.م.د. سامي ناجي سوادي
جامعة رابرين – كلية التربية
السليمانية – كردستان العراق
alnaji22@uor.edu.krd

الملخص

أخذت الدراسة بتتبع موضوعات شعرية متنوعة، مثّلت قوامَ الشعر والقصيدة عند الشاعر العراقي الستيني سركون بولص (١٩٤٤-٢٠٠٧)، المنتمي لجماعة كركوك الشعرية، وأحد أهم رواد قصيدة النثر العربية.

وشكّلت تلك الموضوعات مطالب الدراسة، التي أخذت بتقصي النفس الظلّية (الآخر الأنا) في شعر سركون بولص، وحضور الرحيل والمرأة، وتجاوز الأزمنة والأمكنة، فضلا عن جدلية الوعي واللاوعي وأسلوب التشذير في نصوصه الشعرية. وقد أخذت الدراسة أعمال سركون بولص الشعرية بتنوعها من دون تحديد مجموعة واحدة لتكون عينة الدراسة.

ثم اهتمتْ الدراسة بما يحفّز تلك الموضوعات في شعر الشاعر، من قبيل: المرور بجيل سركون بولص المنتمي له زماناً والمنفصل عن أغلب أبنائه في تطلعه نحو الروح الجديدة في بناء القصيدة العربية المعاصرة، تلك القصيدة التي يراد لها طابعاً كونياً، في همومها وتطلعاتها الشعرية التي تنسجم مع أحداث العالم وتقلباته المشتركة.

المقدمة

مدار الشعر ليس هو مدار الشعرية بالضرورة، فمدار الشعر هنا يأخذ الشعر الذي دفعه سركون بولص إلى المتلقي. وما تطمح إليه هذه القراءة هو تتبع المدار الذي يدور حوله ذلك الشعر في الموضوع تارة وفي الأسلوب تارة ثانية، وإن تعددت هذه المدارات في متن القراءة فإننا نريد جنس المدار في ذلك، ثم إن دراسة الأفكار التي يحيل إليها النّصّ عبر مفردات رمزية لازالت دراسة خصبة، وإن حاولت الدراسات المعاصرة مغادرة ميدان اشتغالها؛ إلّا أنها فاعلة إذا أحسنت القراءات الناقدة التعامل معها، برؤية جديدة تنسجم مع تطور النّصّ وأبعاده الشعرية التي تفرضها رؤية العصر للموجودات؛ إذ تحاول هذه القراءة عبر التحليل النقدي مكاشفة الحساسية الشعرية والوقوف على مقوماتها التي تشكلت في نصوص هذا الشاعر

الستيني، وهي حساسية تتفق مع حساسية الشاعر، وطبعه المرهف، وانعزاله البوهيمي الذي صبغ حياته بصبغة خاصة به، فهو من توجه إلى بيروت سيراً على الأقدام بحثاً عن مدينة أين، ومدينة اللا مكان، وحلمه الذي لم يصله وإن بلغ سان فرانسيسكو، والتقى جماعة الـ (بيتنكس) هناك، من قبيل: (ألن غينسبورغ Allen Ginsberg 1926–1997) و(غريغوري كورسو Gregory cors 1930–2001) و(بوب كوفمان Bob Kaufman –1925) 1986 ، وغيرهم من شعراء هذه الجماعة، التي أسهمت في تحولات القصيدة العالمية الجديدة؛ وبذا نجد تعلقه بجماعة البيتنكس الأمريكية لم يكن تعلقاً شكلياً، بل هو تقارب في المواقف المشتركة ضمن الجيل الواحد وفق قضاياه الكونية التي أشرنا إليها[١] . وشعر سركون بولص كما شعر غيره من شعراء قصيدة النثر شعر أفكار يصوغها بلغته التي يتعمق في استعمالها، ويوظف مفرداتها بعناية، وبهذا فهو شاعر أفكار ولغة في آن، ولا تتفق الدّراسة مع من يذهب إلى أنّ الشاعر " لا يعد شاعراً لأنه فكّر أو أحسّ ولكن لأنه عبّر، وهو ليس مبدع أفكار وإنّما هو مبدع كلمات، وكل عبقريته تكمن في اختراع الكلمة ... "[٢]، وإن كان ذلك ممّا تذهب إليه آراء ما بعد الحداثة، التي ينتمي إليها نص سركون بولص، أو الحداثة الثانية على أقرب تقدير، وقد ينزوي شعر سركون بولص جانباً في القراءة واهتمام التلقي العربي، ذلك أنّه شعر يخالف المحتمل، هذا إذا رجعنا إلى تقنية الكلام الابداعي التي وضعها أرسطو، والمحتمل عنده هو ما لا يتعارض مع ما يتفق عليه الجمهور من تقليد وأكثرية ورأي عام وحكماء ووضوح وغيرها [٣]؛ ولكلّ ما سبق ذكره فإنّ مخالفة ذلك المحتمل شكّل مدارَ الشعر عند سركون بولص، الذي يشجع القراءة إلى تقصي أنواعه وفق موضوعات شكّلت مطالب هذه الدراسة، وهي:

- المطلب الأول: النفس الظلية (الآخر الأنا).
- المطلب الثاني: الرحيل والمرأة.
- المطلب الثالث: تجاوز الأزمنة والأمكنة.
- المطلب الرابع: جدلية الوعي واللاوعي.
- المطلب الخامس: التشذير.

المطلب الأول: النفس الظلية (الآخر الأنا)

تبدو عبارة (النفس الظلية) أو(الآخر الأنا) أقل تداولاً في البحث الأدبي نسبياً مقارنة بالآخر الآخر، الذي دأبت الدراسات على تتبعه في النصوص الأدبية قديمها وحديثها، ولعل ذلك مما تمليه شخصية سركون بولص البوهيمية بما فيها من انعزال وتمحور حول ذاتها، فإذا أردنا البحث عن الآخر في شعره فإنّ (الأخر الأنا) يتداعى أمامنا، وهو مما يمثل ملمحاً أسلوبياً يميّز نصوصه الشعرية. يقول سركون بولص: " أحياناً أقول في سري: يستحيل أن أكون أنا هذا الشيء الذي أكتبه، ولا بدّ أن يكون هناك شخص آخر، فيَّ "[٤] . وهذه رؤية فيها من العمق الفلسفي ما فيها، ومن البعد الصوفي تحديداً قيمة روحية من دون شك، إلا أن ما يدعونا إلى قراءة النص القادم هو ذلك الانغلاق، وتلك الضبابية، وعدم الوضوح في الرؤية، ذلك ضمن منطلقات ما بعد الحداثة التي تنتمي لها نصوص سركون بولص عينة الدراسة، فضلا عن رفض الخطاب الواقعي العقلي الذي عرفت به شعرية الأجيال السابقة لجيل الشاعر، والتي يمثل فيها العقل محور تيار الحداثة، كما في الشعر الغربي الذي وصلت ترجماته إلى العرب، وتأثر به معظم شعراء النهضة العربية، وروّاد الشعر الحر، وهي صورة الحداثة الغربية التي بدأت بكوجيتو ديكارت: (أنا أفكر، إذن أنا موجود) وليس انتهاءً بثنائية هيجل، (كل معقول موجود وكل موجود معقول)، فشعر الحداثة مما عاصره الشاعر، سواء كان عبر الترجمة أم عبر الشعر العربي الحديث المتأثر بذلك التيار، وفي نتاجات (شارل بودلير) خاصة، وإن تحدث سركون بولص عن ما أصطلح عليه بالحداثة ثانية، إلّا أنّ الدراسة هذه تجد نصوصه أقرب إلى تيار ما بعد الحداثة منها إلى الحداثة. إذن، نحن أمام نصوص تجتهد القراءات في تتبع خطابها، فيقول سركون بولص:

رأيتُك: كنتَ أنت الماشي في تلك الطريق

وإذا لم تكن، فأنا، وحديَ، من كان[٥] .

يستدعي النّصّ والقراءة هنا قول بول إيلوار: " هل نحن اثنان أم أنني وحدي؟ "[٦] وفيه استحضار لموضوعة انشطار الذات المتحدثة، شاعرة كانت تلك الذات أم غير ذلك، وعند عودة القراءة إلى (سر الكلمات) وهي قصيدته التي جاء ضمنها المقطع السابق؛ يتضح موقف الشاعر ممن يترنم فرحاً في الكلمات، (مع أني رأيت من يترنح عند سماعها كأنه سكران

واختار طريقاً أخرى)، ثم سرعان ما يجد نفسه وحيداً، من دون رفيق، وكأنه هو ذلك الذي رأى، أو كأن قناعاً أزيل عمّن رأى، كما يقول رولان بارت بـ " رفع القناع عن الأنا "[٧]، ومنه في شعره كذلك:

ولأنني طاردتُ نفسي حتى/ حافة أكثر أفكاري خطورة/ وهناك خطر الانزلاق الدائم/ فالحافة ليست في مكانها دائماً !/ أقف بجانب نفسي، مشجعاً نفسي/ على المضي والليلُ والنهار/ توأمان سياميان[٨] .

ينتاب شاعر الرؤى في هذا النّصّ ارتيابٌ ومخاتلة، وهو الارتياب ذاته والمخاتلة ذاتها التي نجدها في نصوص شعرية أخرى، عرفها الشعر العربي قديماً وحديثا، ومن ذلك ما كنّا نطالعه في شعر أبي العلاء المعري، وهو حالة الآخر الأنا أوالنفس الظلية الضدية المتصارعة، التي تتمثل بكيانين مستقلين، فيقول:

مهجتي ضدٌّ يحاربني أنا مني كيفَ أحترسُ[٩]

وممّا يميز شعر سركون في هذا المدار هو ذلك الاضطراب في الأسلوب، الذي يصاحب النّصّ المتضمن الآخر الأنا، ومنه ما نجده في منتصف النّصّ القادم، تحديداً بعد عبارة (تراقب نفسك ...)، فما يعذب حياة الشاعر يعذب أسلوبه أيضا، وما يربكه يربك كتابته الشعرية في اللغة وصوره التي يصدرها عبر نصّه. ولا نعني بالاضطراب التراجع الفني للنّص، بقدر الإشارة إلى تمازج النّصّ بذات الشاعر[١٠]، تلك الذات التي تنشطر انشطارتها المتعددة، وتدعو الشاعر لرؤية نفسه بما لم يعرف عنها في الواقع، وفي هذه النصوص يرى سركون بولص نفسه المظللة بما ليس فيها في الواقع حتماً، وكأنه (الحلم الواقع) الذي تضطرب رؤيته:

على اليمين امرأة منحنية وشعرها الطويل يغطي حفرة فيها إضاءة ضعيفة تأتي من وجه طفل، وعلى اليسار، البلدة. تراقب نفسك وأنت تقترب من الهضبة كأن شخصاً آخر يراقبك وأنت تقترب من الهضبة، كأنك لست أنت، عارياً ووحيداً في فضاء، مع انك لست عارياً ولا وحيداً، مع أنك لست في فضاء[١١] .

هنا لا يخفى على القارئ طبيعة السرد في شعر ما بعد الحداثة، أو السرد الما بعد حداثي، وهو ما نجده في هذا النّصّ، أو في نصوص سركون بولص الشعرية المعتمدة على السرد في تكوينها، بما فيها من انشطار وتشظي وإرباك وغرائبية تربك النصوص السردية وتغرّب الحكي

المتعارف عليه ضمن نصوص قبل ما بعد الحداثة، ففي النّصّ (امرأة، طفل، أنا الشاعر أو المخاطب، شخص غامض يراقب)، وكلها مما تتماها فيها الأنا، وإن جعل شخصاً يراقب، وميزه بالأخر الذي يخرجه من مضمار الأنا في ذلك المقطع، فهو يرجع إلى المضمار ذاته بتوظيف (كأن)، وهو مما يحتمل أن لا يكون آخر، أو يحتمل لا يُراقب. وذلك الارباك ممّا تمليه الانساق المحيطة بمبدع النّصّ حيث يعيشها شعراً، ويكتبها بعد تجربته المريرة في التناحر معها، وهنا يتجلى تأثير جماعة البيتنكس في الشعر العربي الحديث، وفي جماعة قصيدة النثر، وسركون بولص خاصة، وكيف حاولوا العيش مع قصيدتهم، فالشعر فعل، وعلى الشاعر أن يقذف نفسه وسط ذلك الكون الفعلي، وأن يخلق أخاديده النفسية التي تكفل حمايته من العالم المنتمي له ويعيشه على حد قول سركون بولص نفسه. ولا يطمح الشاعر بأكثر من ذلك، فلا يبحث عن الحل أواصلاح واقعه المزري والمر، فالشاعر لم يكن مخلِّصاً يوما وإن طالبه جمهوره بالخلاص، ذلك لأن هناك من يفهم الشعر هكذا، وذلك ما يترقبونه من الشاعر. فسركون يدرك منذ البداية موقفه وموقعه من العالم الذي ينتمي له، وبعده وغربته وقلقه الوجودي الذي يلفه، ولعلّ تحديات الذات وإثبات صوتها، وإن تعددت الأصوات في نصه، فذلك مما يؤثث ويُغْني تجربتَه الكتابية، فصوته يبقى واحداً وإن تداخل بين تلك الأصوات، وعلى الشاعر أن يواجه العالم بخطوات ثابتة ومن دون وجل[١٢]. وقد تأخذ النفس فضاءً رحباً، ويُمكّنها الشاعر وفق تجربته الشعرية، ويكوّن منها مكاناً له أبعاده التي تتطلبه الأمكنة الواقعية، ومن ذلك :

الفتحة في ذاكرتي/ عندما أتبعُ ظلاً/ يأخذني/ عبر المواسم/ وأصغي/ إلى نغمةٍ شبه دفينة/ تتردّدُ/ في مكان قصيٍّ من نفسي ...[١٣]

فالذاكرة في النص تفتح كوّة من الضوء إلى مكان قصيٍّ في نفس الشاعر، وإلى زمان سحيق يمتد هو الآخر، ويمدّ الشاعر بما تظهره تجربته الشعرية، ويستمع للحنهِ الذي يوحي بالحزن والألم بدلالة عبارته (نغمة شبه دفينة)، فتجاوز الزمان الخفي في النص يفوق فعل المكان الظاهر، وهذا ما تقرأه هذه الدراسة في مطلب تجاوز الأزمنة والأمكنة وفي مطلب الرحيل والمراة القادمين.

المطلب الثاني: الرّحيل والمرأة

يمثل الرّحيل مداراً رئيساً إلى جنب مدراتٍ أخرى تدور حولها تجربة سركون بولص الشعرية، وكثيراً ما نجد الرّحيل يصاحب المرأة في شعره؛ لذا أدرج الرّحيل والمرأة في عنوان واحدٍ ضمّه هذا المطلب، وقد تشخصَ الرحيل وأدواته في شعره عبر عناوين المجاميع الشعرية تارةً وفي عناوين القصائد تارةً ثانية، ومن عناوين قصائده: (الذاهب إلى المكان)، و(إرشادات في الطريق إلى الجمرة)، و(مسافرون إلى اللحظة التالية)، و(بقيت هذه الطريق)، و(جئتُ إليك من هناك)، وغيرها من العناوين الفرعية، أما المجاميع الشعرية فمجموعة: (الوصول إلى مدينة أين) صريحة بما تحمل من إشارة تنفتح على سؤال المكان، الذي يتضمن الكيفية الممكنة لذلك الوصول، إلا أنّ المكان يبقى عصياً على تقبله وإدراكه، وكأنه يدعو المتلقي إلى التصادم في فضاء لا متناهي وسط عالم فنتازي، تتضارب فيه مدن عديدة، تلح على الشاعر تمثيلها في شعره بما فيها من ثقافات متنافرة وممتزجة، ولعلّها من المعايير الشعرية التي ينبغي أن يكون عليها الشاعر، أو الخط الشعري الذي تبناه سركون بولص، ومثله في ذلك أسماء عديدة في الشعر العربي القديم والحديث وفي الشعر الغربي أيضا، منطلقين من مبدأ بودلير وفكرته بكون " الشاعر كجوال عابر في مدن العالم الحديث ...، وبودلير أطلق نداء التيه الواعي بالزمان والمكان في قصيدته (دعوة إلى الرحيل) حيث يقول: المسافرون الحقيقيون هم أولئك الذين يذهبون من أجل الذهاب "[١٤]، ومن شعره في السفر والتيه:

سافرْ/ حتى يتصاعد الدخانُ من البوصلة[١٥]

الذي بدأ بالتّيه في العشرين لم يجد مكاناً يستقرّ فيه حتى النهاية[١٦]

لا حدَّ لهذا الهجران أزاوله كأنّه عادة مزمنة[١٧]

هكذا شغل التيه سركون بولص، وهكذا فعّل تجربته الشعرية، وقد جسد الشاعر رحلاته دون مباشرة منه في الخطاب؛ بل بما يتناسب مع النص الشعري الذي يقدمه، مع أنها حقيقة حياته وترحاله بين المدن، عربية كانت لك المدن أم غربية، وله في المعنى ذاته:

لا أهل لي وليس لي بلدٌ/ والأرض غضبى/ والحصى قلق[١٨]

ولعل رحلة الشاعر وتطوافه الدائم رحلة تطوافٍ أزلية، يعتقدها من خبر الرحلات وعلاقتها بالأبداع الشعري، وبذاك يقترب فيها من رحلات أبي تمام، ويستدعي بيته الشهير :

أما تَرى الأرضَ غضبى والحصى قلقٌ والأُفقَ بالحرجَفِ النَكباءِ يقتتلُ[١٩]

والقصيدة عنده خريطة من العلاقات بين الكلمات، تفضي نوعاً من الطاقة التي تشكل عالماً يكاد يكون كاملاً[٢٠] وقد شخصت القراءة من هذا العالم إلتحام المرأة في النص الشعري عند سركون بولص، في قصائد الرّحيل عادة، حيث يبدو (الرحيل والمرأة) جلياً في قصيدته شبه الطويلة (إرشا(في الطريق إلى الجمرة)دات)، وإن كان الرّحيل والسّفر محور النّصّ؛ فالمرأة حاضرة بأدوات التشبية التي اعتادت نصوص سركون بولص على توظيفها، وفيها:

عجايبُ القدم اليمنى (هكذا بدأ القصيدة)/ تكمن في انقاذ الشاعر الذي كان يؤمن بالسفر/ كنوع من الاعتماد على الطرق والطرق وحدها/ في استنطاق الحقيقة/ أو إذا لم توجد هذه – إجبارُ المصير على الانفتاح كساقي إمرأة خجولة[٢١]

أما المرأة بحضورها المجرد في مجمل أعمال سركون بولص الشعرية فهي ذات وجود متفرد، بكيان أسطوري قوي، وبها تقاس رجولة وصلابة الرجال أيضاً، فيقول:

وأجملُ امرأة في العالم/ للأسف/ تجعلني أبكي/ لكنني أقسمُ ان النسر/ رجل، رجل حقيقي إلى درجة أنه امرأة ![٢٢] .

قراءة هذا النص تحفّز حضورَ نصوصٍ من التأريخ الاسلامي، مفادها (رجال بقلوب نساء)، كناية عن قسوة وصلابة قلوب النساء أمام الرجال. والمرأة عموماً عند سركون بولص نوع من المخلوقات الأسطورية، التي تمتلك من المقدرة ما يمكّنها من أن تكون دليلاً فلسفياً للرجل[٢٣]. دليله الذي يجده سركون مثالياً في قصائده، كما شعرها الأبيض دليل طريقها الذي هو طريق النص بالضرورة، في صورة متناصة مع بيت صرّدر، الذي يقول فيه :

أأسيرُ في الليل البهيمِ فأهتدي وأَضلّ في إدلاج ليلٍ مقمرِ؟

ومدحتَ لي صبغ المشيب بأنّه كافورةٌ ونسيتَ صبغ العنبر[٢٤].

فضلا عن ذلك فقد حضرتْ المرأة في شعر سركون بأبعاد متنوعة، من قبيل: (المرأة ذات الشعر الطويل)، و(المرأة المغلوبة)، و(المرأة المقرونة بطفل)، و(المرأة المُحبة)، و(المرأة الكاهنة)، و(المرأة المطعونة)، و(المرأة العارية)، و(المرأة التي تنتحب)، و(المرأة العمياء)، وغيرها من الصور التي إنْ نظرنا إلى الفوارق فيها " تكون البلاغة قريبة من دراسات الموضوع الذي تتجسد فيه كل صورة وتجد فيه خواصها "[٢٥]، ولا نتحدث هنا عن الصورة بتصنيفاتها البلاغية الثقيلة، التي وقفت البلاغة في حدودها المعروفة، تلك الحدود التي

تجاوزها النقد المعاصر إلى زوايا ابداعية أخرى، تتناسب مع روح العصر ونصوصه، بل الصورة هنا مصطلح نعني به: سلسلة مكثفة من تشكيلات تجريدية ذهنية تكون الصورة فيها مرادفاً للفكرة والرؤية في آن[٢٦]، ولعلّ المحورية سمة لازمة لحالات حضور المرأة كلها، وتتمحور حولها الأبعاد الأسطورية، من قوة وتحكم في الحياة أو حياة النص الشعري ودروها فيه، على أقل تقدير.

على اليمين امرأة منحنية وشعرها الطويل يغطي حفرة فيها اضاءة ضعيفة تأتي من وجه طفل، وعلى اليسار البلدة [٢٧] .

في النص حضور اللاوعي عبر توارد القص التأريخي الديني مما له تماس مع السيدة مريم العذراء والسيد المسيح، وكأنه يتمثّل فيه، فيحمل سركون ثقلاً تأريخياً يجبره على البوح، أو المرأة في بعدها التأريخي الديني في قصة أم موسى كما في النص المقبل، وهو ما يمكن إدراجه ضمن اللاوعي في شعر الشاعر، فضلا عن تمظهرات ما بعد الحداثة التي يفضيها التناص واللاوعي في النّصّ[٢٨].

قبل أن نرى المهد/ قبل أن نرى/ المهد يجري على الأمواج/ والمرأة تسبح وراء المهد، عيناها/ جديلتها الطافية .

ويقول :

وهناك امرأة تنتظر في السيارة تفتح الراديو في يدها مفتاح شعرها كثيف ذراعها بيضاء فمها ينفتح تحت أنفها من الحرارة وهي تنظر إليّ ...[٢٩]

وتنوه القراءة إلى أن المرأة التي يدور حولها التحليل هنا هي تلك المرأة بصيغتها المجردة وبهويتها اللغوية (امرأة)، فهي ليست أي جنس أنثى وردت في شعره، فهي لم تكن الأرملة ويونس التي ترد حكياتها في فيما بعد، وفي حالات صور المرأة كلها نجد تداخلا بين الوعي واللاوعي والواقع والخيال، ومع تعدد حضور المرأة في شعره إلا أنّ الدّراسة قد تجد ثلاثة أنواع من المرأة في شعر سركون: الأول ما جاءت فيه للتشبيه وتأنيث النص الشعري، والثاني هي تلك المرأة الأسطورية التي تحضر بحمولةٍ دلاليةٍ مركزة كما في النصين السابقين، أما المرأة الثالثة فتمثل العتبة الأولى للوجود الانساني، وبراءته التي أجهضتها الحروب العبثية بأسلحة فتاكة أوجدها العقل الحديث والحداثة المزعومة، على الأقل كما يرى أتباع مرحلة ما بعد الحداثة. وقد تمثلت هذه المرأة بشخصيتين وبحضور راكز في تجربة سركون بولص الشعرية،

وهما: أم آشور المرضعة وأم يوسف القابلة، وبصرف النظر عن الأسماء ودلالتها، سواء كانت بحضورها النسقي المجتمعي الذي ينتمي له سركون بولص فعلا أم فيما يمثله الاشتغال والمخيال الشعري، فيقول في أم آشور:

أين أم آشور التي كانت مرضعتي/ .../ أم آشور؟ هي ذات العينين الحزينتين/ مذ كانت طفلة/ حتى قيل أنها سيدة الأحزان السبعة/ تحكي لنا عن هروب أهليها عبر البراري/ .../ منذ ذلك اليوم الأسود/ يوم جاؤوها بآشور/ حين سجّوه بين يديها، صاحت من الأعماق: إلهي/ من ينزعُ هذه الشوكة السوداء من قلبي الآن؟/ سمعناها، وأحنينا الرؤوس[٣٠]

وفي هذا النص وهو ضمن قصيدة (أم آشور تنزل ليلاً إلى البئر)، وفي قصيدة (أخبار عن لا أحد) القادمة، نجد امرأتين يتفقان في الاشتغال والحضور الشعري، ويتشاركان في همّ جمعي أزلي ممتد، يصوّر مناحةً كبرى وحياة منكودة لمن غادرهم الشاعر، وكأنّه يتلفت لحريق هائل من الأبناء الضحايا، فيقول في أم يوسف:

ماذا حدث/ لأم يوسف/ القابلة/ كم طفلاً باكياً سحبت يداها/ من ظلام الرحم الدافىء/ إلى عراء هذه الدنيا/ ليمضوا/ تائهين في وديان/ مصائرهم/ جنوداً يقاتلون في حروبٍ خاسرة/ غير عادلة[٣١]،

فيتحول النص بذلك الالتفات إلى اختزال وتكثيف للأزمنة والأمكنة، كما في نصوصه الأخرى، إذ توهم تلك النصوص بوجود زمن محدد سرعان ما يتبدد ذلك الوهم بما يضفي على النص من بعد أسطوري يمنح القراءة خيطاً خفيّاً من الأمكنة البعيدة والأزمنة السحيقة.

المطلب الثالث: تجاوز الأزمنة والأمكنة

ما من شكٍ أن الزمن الفني يخلّد الأعمال الشعرية، ويمنحها بعض شعريتها، وهو واحدٌ شاملٌ لكل مسميات الزمن المعروفة: الماضي والحاضر والمستقبل. وتتعدى أهميةُ الزمن الشعرَ إلى الفنون عامة والفنون الأدبية خاصة، ولعل تحرك القصيدة بين الموضوعية والذاتية هو ما يمنح تلك القصيدة ديمومتها واستمراريتها فوق حدود الزّمان والمكان المعروفين.[٣٢] وقد تعددت الدراسات الفلسفية التي عالجت موضوعة الزّمن في القرون الأخيرة، كما هو شأن الفلاسفة واشتغالاتهم قديماً. ولعل موقف الشاعر من الزمن هو ما يعطي النص سمته الفارقة؛ ذلك فلكل شاعر اشتغاله الخاص مع الزمن[٣٣]، وهذا ما نجده في نصوص سركون بولص

الشعرية إذ يمثل ذلك الاشتغال الشعري سمة ميزتْ نصوصَه وصارت مدار أسلوبه الشعري، ومن ذلك:

الشاعر الصينيّ الميت منذ أكثر من ألف عام، يهمسُ في أذني : ...../ ربّما هي الريح ياسيّدي لي دونغ/ جاءت لتسردَ علينا مرّةً أخرى قصّة الطوفان(٣٤)

وكذلك يحاور سركون بولص شعراء من العصر الجاهلي، وهما في مكان وزمان يختلفان جد الاختلاف عن زمانه ومدينته سان فرانسيسكو، ضمن قصيدتين هما: (إلى امرئ القيس في طريقه إلى الجحيم)، و(كواكب الذبياني)، وبكل ذلك فإن شعر سركون يعيد الماضي، ويكوّره حاضراً، ويقاربه مع واقعه ليرى المستقبل، الذي هو ماضي بالضرورة ... وليس الشاعر ما وصفه العزاوي في كونه لا يكون إلا مع المستقبل(٣٥) . فالقصيدة الناجحة هي التي تحلّق بالشاعر والمتلقي عالياً، ولها القدرة على أن تغير المواضعات الحاضرة، والآراء الماضية، وتصوغ العالم بصيغة جديدة. فالشاعر يتجاوز نفسَه كما يتجاوز الأزمة والأمكنة، والحياة بالنسبة له مدة زمنية قصيرة ومكثفة تجبره أن يحدّق فيها حتى قاعها، فعبر القصيدة يرجع الشاعر إلى المنابع الأولى حيث خصوصياته وتفاصيله التي تطالبه بالتعبير؛ لذا قد يتقدم سركون في المستقبل ملتفتاً إلى الماضي، وينتظر الحاضر أن يصير ماضياً على حد تعبيره(٣٦)، ومن ذلك ما نجده ضمن شعر سركون من عبارات الماضي التي تتكرر، فهي وإن " صنعت لتشير إلى يوم محدد فإنها تشير إلى كل الأيام أو لا تشير إلى يوم محدد . ومن خلال استعمال الشاعر لها تنقلب وظيفتها التحديدية، فتصبح عدم التحديد "(٣٧) ومثل الزمن اشارات المكان في شعر سركون بولص، من قبيل : الـ (هناك والهناكات ...)، وفيها نجد أن "هناك تعني كلّ مكانٍ أو لاتعني أي مكان"(٣٨)، فيقول سركون بولص:

(وحشةٌ/ قلقٌ/ ألمٌ دفين)/ أطاحتْ بي لأطوفَ في أنحاء البلدة المقفرة/ وأقطعَ حول تلك الزاوية بالذات/ حيثُ لاقاني وجهاً لوجه/ قبل هبوط الليل:/ صديقي القصّاصُ هو بعينه.../ لاقاني وكنّا خارجين من عاصفةٍ/ بدأتْ منذُ الأمس.../ قال: إنّه الدمار/ قال جئتُ إليك من هناك/ قال: لا أنا. لا. لستُ أنا/ لا أنت/ لا، لستَ أنت/ هُم وآلهةُ الزَقّوم(٣٩)

فالوحشة والقلق التي تمثل راهن القصيدة وآنيتها تأخذ سركون بولص إلى بلدة مقفرة في الزمن السحيق، إلى (نيبور) بما تمثله من ألم دفين، بقفرها، وخرابها، بعد أن خان إلهها (إنليلُ) عهدَه بحمايتها. وهناك في المخيال الشعري يلتقي صديقَه القاص الذي التقاه حقاً في واقعه المعيش؛

إلا أنه في النّصّ يلتقيه هناك، في النقطة القصية من الزمن والتأريخ، في (نيبور) التي عمّها الخراب، وعصفت بها الريح، ونهشت الكلاب أعضاء جثث أهلها، والنساء تولول في ساحاتها. ولعل سركون بولص بهذه القصيدة يعيد ذكرى خراب المدن وزمن الخراب، ويستدعي نصَ مرثية شاعر سومري قالها عام ١٧٠٠ ق.م في رثاء (نيبور) المدينة السومرية المقدسة[٤٠]. والتي منها هذه السطور الشعرية:

كيف تم تجاهل مهرجان المدينة/ .../ وفي منزلهم، يتركهم (انليل) مثل المجرمين/ وإنه بنفسه فرقهم مثل الماشية المتفرقة/ والمدينة الداخلية سكبت دموعها المرة/ .../ الرجال الذين سقطت زوجاتهم، والذين سقط أولادهم/ يرتلون آه يا مدينتنا المدمرة!/ مدينتهم ذهبت، ومنازلهم أخذت.../ حول (انليل) المدينة التي اعتادت أن تكون هنا إلى (مدينة) لم تعد مدينة/ جعل فكرها يهيم/ ذهب بغذائها ومائها/ أنهى أيام طيبها.../ قام بتدنيس معبدها...[٤١]

ما يذكره الشاعر السومري في هذا النص من أحوال (نيبور) المنكودة ينطبق تماماً على مدينة سركون بولص التي غادرها ويترقب أخبارها ومحارقها، وما يصله من أخبار أهلها هناك، سواء ما كان من قبل صديقه القاص أم من غيره. وقصيدة سركون بولص (آلهة الزقوم) التي يستحضر فيها (نيبور) قصيدة متوسطة الطول تحفل بما تقصده الدراسة في مدار الشعر عنده، الزّمن القصي الراسخ في الذاكرة، والمكان البعيد الذي غادره، والمرأة بوصفها مغلوبة، فضلا عن (أنا الشاعر) التي تتظلل في صديق الشاعر العائد من اللامكان، وفي الشاعر السومري ومرثيته، ومن ذلك أيضاً ما يقوله في الزّمن والأمكنة المتضاربة:

عدوّي .../ جاءَ من الماضي/ يجيء دوماً من الماضي/ قبل تيمورلنك. بعد هولاكو. بعد الطوفان/ قبلَ الخراب.[٤٢]

هكذا يفعل الماضي فعلَه في شعر سركون، فآلامه ليست بنت اللحظة الشعرية؛ بل هي ممتدة في عمق الزّمن، ولم تكن آلامه هو وحده متفرداً بها، بل متسلسلة متوارثة[٤٣]، فهي آلام الانسان ترجع إلى أبعد ماضٍ في حياته حسب مفهوم بودلير، ثم إن الشقاء والألم أنبل وأندر صفات الروح، بالعكس تماماً من السعادة التي لا يقبلها ويعدها لا أخلاقية[٤٤]. وهنا تستحضر الدراسة قصيدةً مؤثرةً تقارب الألم بين بودلير وسركون بولص، كان عنْونَها الأخير بـ (آلام بودلير وصلت)، يقول في مقطع منها:

جُننت من الافلاس والمحبة/ وذات ليلة تحول افلاسي إلى طير/ ومحبتي إلى جمرة/ هرب الطير/ بقيت الجمرة(٤٥)

وفي قصيدته (رسالةٌ من هوليود إلى صلاح فائق) همٌّ معاصرٌ وحضورٌ تاريخي من تأريخ أمريكا وصراع الهويات، ويتجلى ذلك في ثنائية (الهندي المسالم بحصانه الأبيض وقارته الجميلة) وبين (عجوز غامض ذي مسدس وكان قد نجا من الحروب الأهلية)، وكأنّه يتحدث في نصّه عن امتداد تأريخي لثلاث مراحل مهمة من تأريخ الولايات المتحدة الأمريكية: مرحلة الهنود الحمر الأصلاء، ومرحلة الحروب الأهلية العنصرية، ومرحلة الرأسمالية والاستعمار وسيطرة القوة على العالم، فيقول:

في الشارع بين براميل الزّبالة / ينام الموتى واللصوص معا/ في هذه القارة المسروقة/ وفي هذه الساعة المتاخرة/ يدخل المقهى هندي طويل/ قتلوا حصانه الابيض/ ولوثوا أنهاره الجميلة/ بينما ممثل عجوز يواجهني بصمت/ وعلى المنضدة يضع بقايا مسدس/ نجا من أيدي الأهالي/ باعجوبة/ في الحرب الاستعمارية الخاسرة / الهندي حزين هذه الليلة/ تسيل من عينيه سهام مجانية/ ويداه بلا هدف/ إنّه يطالب بانتباهي المطلق/ مقابل اكتشافات مخيفة(٤٦) .

فحياة الشّاعر قصيرة أمام الزّمن الممتد؛ فيعمد إلى اختزله بالكامل ليتناسب مع نصّه الشّعري ويتوافق معه، ومع هذا الاختزال نجد أن " القصيدة التي تتناول المشاكل الإنسانية، تبرز حينما تختفي الحواجز "(٤٧)، وسركون لم يكن ناقلاً فحسب في نصّه الذي يسرده هنا، كونه يعيش بين شخوص النّصّ فيما يسرد، ويعيش المشهد من الداخل ويُقلق المتلقي معه، بل يشركه في أحداث النّصّ، حيث عذابه الوجودي بين (الهندي الذي قُتل حصانه) و(العجوز الصامت وبيده بقايا مسدس)، في مشهد سينمائي ضمّنه كثيراً من المشاهد التي تداعت في نصوصه الشعرية(٤٨)، وسركون المعروف بولعه – كما أبناء جيله – بالسينما، التي كانت إلى جنب الشعر دافعة بالشاعر إلى الهجرة والتطواف بين بلدان العالم، وقد ذكر ذلك في أكثر من مناسبة في شعره، منها مرثيته الشهيرة إلى سينما السندباد في بغداد، فضلاً عن حواراته التي ضمّنها أحاديث عن دور السينما في خلق وعي جيل كامل كان ينتمي له.

أيها الماضي/ أيها الماضي/ ماذا فعلتَ بحياتي(٤٩)

وفي العودة إلى الأنا في شعره التي تتماها في زمنها فيتحول خطاب النص إلى الماضي ذاته، فيقول:

أيها الماضي أيها الماضي/ ماذا فعلتَ بنفسك أيها الماضي؟[٥٠]

ذلك يتأتى من بيئة الشاعر المنتمي إليها، فالماضي يشكّل مرفقاً مهماً لا يمكن تجاوزه، والشاعر من يربط الحياة والثقافة بذلك الماضي، ويصرُّ عليه، وفي نصوص سركون بولص إشارة واضحة إلى ذلك، وتأكيد لما للماضي من تاثير على حياة الشاعر المعاصرة، وهو ممّا تعتقده الحضارة الغربية[٥١]، كما في النّصّ السابق.

المطلب الرابع: جدلية الوعي واللاوعي

نشر سركون بولص في أول مشواره الشعري مقالاً، يُنظَّر فيه للقصيدة التي يريدها أن تكون جديدة، ويرى: أن " الطريق إلى القصيدة هو الطريق إلى لا وعينا الكثيف الخافي "[٥٢]، وهذا ما لم يعتمده الشاعر في رأي منتقديه، وفي ذلك دعوة للحديث عن الجدل الدائر بين الوعي واللاوعي، وتحول النص من مرحلة وعي تام وحدث واقعي إلى أحاسيس متراكمة في كنه الشاعر، وقد تجد تلك الأحاسيس ما يتسق مع أحداث أخرى من جنس الحدث الواعي الأخير الذي تعرّض له الشاعر؛ فتنبثق في اللاوعي إلى وعي جديد بما تداعى له فينطلق النص، ومن ذلك قصائد سركون بولص اللصيقة بالوعي كما يريدها، وكأنه لا يجمع الموجودات بحالة واحدة، أو لا تتجمع هكذا على أقل تقدير، فالوعي عنده والتعامل معه من قبل الشاعر أخطر وأشد فتكا لو أحسن الشاعر توظيفه، فيقول في جدلية الحلم والواقع وغلبة الواقع الصارخ بحقائقه المرة:

كنتُ أحلم بأكذوبة جميلة/ ووجدتُ كلّ شيء حقيقياً يصرّ على التعري أمامي...[٥٣]

ومن هذا فمن الاستحالة تمكّن النّصّ وتكوينه الشعري إلا من الوعي، ومن غير الممكن كتابة قصيدة مغايرة لوعي شاعرها[٥٤]، ومتنافرة مع جمهورها المعاصر لها؛ كون " الدلالة المعنوية في القصيدة تتحدث إلى جمهور شاعرها سواء كانت واضحة في تلك الدلالة أم رمزية تجنح نحو الغموض ... وإلا تعذر على القصيدة أن تكون فنّاً شعرياً إذا أخفقت في تحقيق هذه الاستجابة "[٥٥]؛ لذا لم يتكلف ولم يتعمق سركون بولص في مواطن اللاوعي لبناء نصه الشعري، ولم يتخذه بديلا لشعره، فالوعي عنده أشد فتكاً لو تعامل معه الشاعر المجيد[٥٦]، وهو مأخذ يأخذه بعض أبناء جيله على شعره ومنطلقه النثري الذي يغلب عليه الوعي[٥٧]

ويرى منتقدو قصيدة سركون بولص أن مشكلة سركون هي مشكلة بعض أبناء (الجيل الجديد)، كما أطلق عليهم في ستينات القرن الماضي، إذ " يغلب وعيهم على موهبتهم، وقراءاتهم الخارجية على شحنتهم الداخلية، .... وأن يصطنعوا بوعيهم (لا وعياً) يتحذلقون به "[٥٨]، ويجدون في ذلك سبباً جعل سركون بولص يهمل قصائده الأولى ولن يلحقها في دواوينه الصادرة[٥٩]، بينما تجد الدراسة بأن الشاعر يحتمل في بداية مشواره الشعري ولأي شاعر كان مراجعة نصوصه والتدقيق فيها، فضلاً عن ما يعرف عن سركون بولص وتحسسه وتوجسه أمام النشر. فهو يترك القصيدة حتى تفرض نفسَها على النشر، ولعل هذا ما يعلل تأخر صدور أول مجموعاته الشعرية (الوصول إلى مدينة أين) عام ١٩٨٥، ونحن نتحدث عن شاعر ستيني بدأ مشواره الشعري قبل أكثر من ثلاثين سنة من أصداره الأول ![٦٠] ثم أن الوعي قد يحضر في قصائده ولكنه وعي سركون الذي يريده في هذا الموضع من هذه القصيدة دون غيره، والذي يصفه بالأشد فتكا أحيانا، ألا " يجدر بكلّ شاعر حقيقي، وبخاصة في هذا الزمن البائس، أن يتوجّه بشعره لا إلى الجمهور بل إلى الوعي "[٦١]، على حد قول أدونيس! ولعل الروح الجديدة شكّلت إنتفاضة عراقية لا تنفصل عن حركة الجيل الجديد الذي شهدها العالم في أوربا وأمريكا آنذاك، وسركون بولص مثل جيله الستيني، بل نجده في طليعته في تبني رؤية ذلك الجيل، والدفع بها نحو تخليص العقل والجسد من تابوات الماضي، وهاجس الرفض المطلق، فضلا عن تعزيز النزعة الكونية للظاهرة الستينية[٦٢].

ومن تلك النصوص قصيدته (يونس وبئر الأرملة) وهي ضمن كتابه الشعري (الأول والتالي)، والتي نصّها:

... قرب عربة القطار التي تصدأ في الشمس/ إلى طارمة المقهى التي يجلس فيها شيوخ المحلّة/ أمام السكّة مباشرة، ...، بيت الأرملة الذي لا يطأ عتبته من كان، ولم يروا أحداً، ذات يوم/ يجتاز تلك العتبة ...

يتابعونَ كلّ حركة من حركات البهلول، الذي يحظى وحده من بين/ الجميع، هو المعتوه رسميّاً في عرف الجميع، بالدخول إلى بيت/ الأرملة بحجة البستنة أو حمل المؤونة، أو تنظيف البئر الوهمية في/ نهاية الحديقة .

(منعول الوالدين!) كانوا يتمتعون بإعجابٍ شرس ما أن يقترب/ يونس من منطقة الفيء حيث يجلسون، ... (ها سيدنا يونس، وكم مرة دنّدلت حبلك اليوم، ...، في بئر الأرملة؟)[٦٣]

نص سردي يشوبه جوٌ ساخر مكتظ بالأمكنة والدلالات عليها، فضلا عن تقديم الشخوص بما ينسجم مع موضوع النّصّ وبعده التأويلي الذي يناسب قصيدة النثر أكثر منه مناسبة للقص، ويكاد يتمركز ذلك التأويل على محورين: الأول في قوله: (يتابعون كل حركة من حركات البهلول، الذي يحظى وحده من بين الجميع) والثاني قوله: (بيت الأرملة الذي لا يطأ عتبته من كان، ولم يروا أحداً، ذات يوم/ يجتاز تلك العتبة)، وهي معادلة صعبة، ومحنة لشخوص ذلك النص من الداخل، وقاريء النص ومتلقيه من الخارج، وفق تضاد الرموز وتقابل الشخصيات، فضلا عن التناقضات الفكرية وظهور الهامش المهمل (المعتوه رسميّاً في عرف الجميع ... بيت الأرملة) وصعوده الى المركز ومتن المجتمع (شيوخ المحلة ... منطقة الفيء حيث يجلسون)، وهو مظهر آخر من تمظهرات ما بعد الحداثة في نصوص سركون بولص، التي أشرنا إليها في أكثر من مقال، وفي أكثر من موضع في هذه الدراسة.

وبصرف النظر عن كيفية وحقيقة الحكي في هذا النص فـ " الكتابة هدم لكل صوت، ولكل أصل "[٦٤]، فالبعد الدرامي، والشعر الاجتماعي، والحوارات الداخلية، والاقتباسات، والرموز التي يستدعيها الشاعر من الحياة اليومية أصبحت من السمات الفنية التي تخلص القصيدة الجديدة من القوالب الفنية الجاهزة، التي عرفتها القصيدة العربية قديماً. بمعنى أن القصيدة أخذت حريتها في فرض تجربتها الشعرية وفق القالب الذي يلائمها[٦٥]. والنّصّ السابق لسركون بولص يرصد حالة يومية بشخوصها وأحداثها، بل بمفرداتها التي نسقها الشاعر بين قوسين؛ أو ما جاء من دون أقواس، وكل ما نجده في النص أنه محض حكي ينتمي لطبيعة الحياة التي هي أنساق ثقافية بالضرورة حيث " أن كثيراً مما نعدّه طبيعيّاً هو في حقيقته ثقافي "[٦٦]. وقد يبدو الوعي في هذا النص بارزاً ولم يختفِ العقل الشعري خلف اللاوعي، إلا أن سركون بولص في هذا النّصّ الذي يمكن وصفه بـ (اليومي) يعطي تصوراً فيه من العمق الثقافي الذي يخاتل فيه عبر التناقضات والرموز وما فيه من أنساق ثقافية تنفتح على طبيعة التفكير الجمعي وتعقيده الذي يفوق ما في النّصّ من بساطة وسطحية قد تبدو للمتلقي في القراءة الأولى للنص.

وفي العودة إلى أحلام سركون بولص التي تضمنتها أعماله الشعرية فإننا نجدها تشير إلى معنى غائي ما، أقلها من مبدأ " أنّه لا يوجد كائنٌ حيٌ مجرد من الغائية "[٦٧] مهما كانت نسبتها؛ لذا عند متابعة أحلام سركون بولص وأبطال تلك الاحلام التي تكون فيها المرأة مادتها الرئيسة، وهو مما يستحق متابعته في مدار اللاوعي في شعره، حيث تبدو في أغلبها بعيدة عن عين المتلقي، وعميقة الزمن، هكذا هو سركون، يصورها ببعد زمني يجعل المتلقي يدرك ذلك البعد وهو ما يضفي صبغة أسطورية على الحلم والشخوص معاً، ثم أنّه يعطي للحلم طابعا شرقيا في التعامل معه، وإن أخذت نصوصه طابعها الما بعد حداثي، ومن اللاوعي في شعره :

حلم رجلٌ أنّ امرأةً/ تحمل طفلاً بين ذراعيها غنّتْ لهُ/ أغنيةً كان يعرفها منذ طفولتهِ/ ظلَّ يردّدها لنفسه وهو يقطعُ الصحراءَ/ كأنها ينبوعُه الوحيد/ لكنّ صوتاً/ في وسط الحلم أنذرهُ/ وانسكبت ظلمةً على البراري[٦٨] .

فالحلم لا وعي بطبيعته، يقطعه الشاعر بوعي ينذره ويكون لا وعياً هو الآخر، في صورة متداخلة، بين الحلم (الموقف الداخلي للشاعر – وعي) وبين الصوت (موقف خارجي ويقظة داخل الحلم – لاوعي ووعي)، وهو ما يمكن تسميته بـ(الوعي الحلمي)، وذلك أقرب للمصطلح من (الكتابة في النعاس) التي كان نحتها فاضل العزاوي،[٦٩] وإذا كان سيغموند فرويد – الذي يعطي دوراً رئيساً للّاوعي – يفصل بين الحلم والواقع ويعد تداخلهما حالة مرضية، فأن الشعر له طبيعته الخاصة، والشاعر يرى عالماً واحداً، هو عالمه الخاص، عالمه المزيج، هو واقع الحلم وحلم الواقع، إذ الحلم الشعري ليس حلم هلوسةٍ مسطحة، بل فيه ما فيه من إضاءة وعي، وعمق تأمل.[٧٠] وفي العودة إلى النص السابق نجد المرأة تحضر بأغنيتها الحزينة في نص آخر ضمن المجموعة ذاتها، وفيها:

أسمع تحليقَ أجنحةٍ/ خفيّة تعبر فوق رأسي/ وغناءَ امرأةٍ ساهرةٍ على ضفّةٍ في بلادي/ تشكو من غدر الزمان...[٧١]

ولعلّ تلك المرأة الأسطورية ضالّة الشاعر وحلمه، والتي يفتش عنها في المدن القصية التي خبر أيامها ولياليها، وقد تكون أم آشور في هذين النصين أو أم يوسف القابلة التي أشارت إليهما الدراسة، وقد تتجلى تلك المرأة للقراءة في النص القادم بدلالة (النغم الحزين، والطفل، والقَفر) وهو مما يتضمنه النص إلى جنب المرأة:

لو رأيتَها، تلك المرأة الجانحة مع الريح... / لا تتردد أيها الصديق وخبرني/ فهي قد تكون ضالتي/ قد تكون من ذهبت أبحث عنها في القرى/ والأرياف البعيدة... / أو تحمل طفلاً بين ذراعيها... / أعرف أنّها هي في ثمّة صوت/ في ثمّة أغنية...[٧٢]

ولو تأملنا نصوص سركون بولص الشعرية، في مجمل أعماله الشعرية – وليس في هذه القصيدة فحسب – فإننا نقف على ظاهرة أسلوبية في الفن والموضوعات يمثل الحلم قوامها، ونجد المرأة مادة تلك الأحلام وثيمتها الرئيسة، ففي أحلامه خُزّنت حياتُه التي انسابتْ في شعره على هيأة أحلام، ولاوعي ووعي في آن.

المطلب الخامس: التشذير (التركيبي والمعنوي والنصي)

أخذت الجزئيات مكانها المهم في فكر واشتغالات ما بعد الحداثة، ولم يعد للأفكار الكبرى حيزاً من الأهتمام عند هذا التيار وفلاسفته، كما كانت عليه اهتمامات تيار الحداثة، فلم يعد للسرديات الكبرى – على حد تعبيرهم – مقدرة على استيعاب العالم بتناقضاته وقضاياه المتسارعة، فأصبحت الجزئيات وخطاباتها مدار الاهتمام والتحليل، وهذا ما نجده في كتابات ونتاجات رواد تيار ما بعد الحداثة، من قبيل: رولان بارت وجاك دريدا وميشيل فوكو وجان فرانسوا ليوتار وهايدجر وغيرهم[٧٣]. وقد تتشخص التجزءة ويتمثل التشذير في النص الشعري بوصفه الكلي لمعنى النص وشكله الكتابي، فأصبح التشذير ملمحاً أسلوبياً في أدب ما بعد الحداثة، ويبدو واضحاً في نصوص سركون بولص الشعرية، الأمر الذي أدى إلى إتهام تلك الكتابات بالتمزق والتشظي[٧٤]، وقد ورد ذلك في مناسباتٍ بحثيةٍ سابقة، وتتقصى القراءة هنا الشذرات اللافتة للمتلقي والجاذبة له بين عبارات النص وموضوعاته؛ وكانت على أنواع: منها ماكان تركيبياً، يمثله تركيبٌ معين في القصيدة، أم معنوياً يمثله معنى وموضوع بارز بين موضوعات متعددة يحيطها النص الشعري الواحد، إلا أن ذلك (الموضوع الشذرة) يكون الأكثر ظهوراً بين موضوعات القصيدة الواحدة. والتشذير التركيبي الذي نريده هنا لا يعني خلو شعر سركون بولص من الشذرات المتتالية في النص الواحد، وقد مثلت هذه الظاهرة ملمحاً بارزاً في شعره، وهو ما يجعلنا نطالع قصيدة واحدة متوسطة الطول تضم عدداً من الشذرات المتتالية والمتراصة. ومن ذلك قصيدته (الكوّة):

إذا لم تفتح الكوّة/ لن تطيرَ إلى غرفتك الحمامة/ الماء يجهلُ أسبابَ الظمأ الأخير/ والأرضُ تتشقّق رغم البراهين الدامغة على وفرة الماء/ حتى تأتي القصيدة، كُن أكثرَ صمتاً . انتَظر

البرابرة/ استنطق الأشياء . تكلّم عن الحجارة/ قَلَمٌ على المائدة، دفترٌ كمروحة الغيشا/ يُرفرفُ في خيال الورّاق/ القصيدةُ قد تضيع، إذا لم تجد الخيطَ الخفيّ/ والراوي لن يعرفَ القصّة[٧٥] .

نقرأ في النّصّ السابق (الكوّة) مهرجاناً من الشذرات المتراصة، وفيها ملمح يكاد يكون قوام الشذرةِ عامةٍ وعند سركون بولص خاصة، يتمثل في ما يخرج بتلك الشذرات إلى الحكمة؛ بل الحكمة هي ما يخلّد الشذرة، مهما كانت طبيعة تلك الشذرة، تركيبية كانت أم معنوية أم نصية. وهنا تختلف الدراسة مع من يذهب إلى شرط الشذرة خلوها من الحكمة والأمثولة، وفي شعر سركون بولص كما في شعر غيره قد لا نجد شذرة تخلو من تلك الصفات، فتكون العبارات متكوّرة في التركيب والمعنى، وكأنّها مستقلة تماماً عن بنية النص الذي تنتمي إليه، ومن تلك الشذرات:

" **ما تبنيه اليوم قد ترقص في خرائبه غدا** "[٧٦]، و" **أريد أن أشكر الغبار الذي أحمله كالإرث أينما ذهبتُ** "[٧٧]، و" **هذا العالم حديقة أشواك** "[٧٨]، و" **البدء نختاره لكن النهاية تختارنا وما من طريق سوى الطريق** "[٧٩]، و" **الذي بدأ بالتيه في العشرين لن يجد مكاناً يستقر فيه حتى النهاية** "[٨٠]، و" **يذهبُ الكلُّ ولكنّه يبقى: الاسم ..** "[٨١]، وبالشذرة الأخيرة يعارض سركون بولص قولاً آشورياً، مفاده: " على الذين أضاعوا أسماءهم، فلنعلن البكاء "[٨٢]، ومع ذلك قد تجد الدراسة في الشذرة الأخيرة تناصاً مع بيت شعر لاتيني: (الوردة تقف عارية باسمها الأصلي)، بمعنى أن الأشياء كلها تندثر ولم يبق منها سوى الأسماء وحدها، وبهذا النص أيضا يعلل امبرتوإيكو تسميته لرواية (اسم الوردة):

Stat rosa pristina nomine nomina nuda tenemus[٨٣]

ومن الشذرات ما كانت معنوية، يمثّلها موضوع متشذر في القصيدة، فيبرق بين عدة موضوعات قد تضمها قصيدة واحدة، ومن تلك الشذرات ما كانت الدراسة بصدده في موضوعات عدة من قبيل: فكرة الرحيل والمرأة الذي تشذرت موضوعاتها في القصائد التي وردت فيها، وفي كل هيآتها التي تطرقت إليها القراءة في هذه الدراسة، أو ضمن أحلام اللاوعي وغيرها من الموضوعات والأفكار التي اهتمت بها نصوص سركون بولص. وقد يأخذ الموضوع مداه في النّصّ وتتمحور حوله القصيدةُ كلُها وهنا تكتسب القصيدة شذرتها من الموضوع، أو عبر موضوعاتها المتماسكة، وقد يتجاوز ذلك فتكون (القصيدة شذرة) بين

قصائد المجموعة كلها، وتصطلح الدراسة على ذلك بـ (التشذير النصي) الذي يمثله نصٌّ معينٌ من بين نصوص مجموعة شعرية كاملة.

إذن، فالتشذير النصي هو تشذر قصيدة واحدة بين قصائد المجموعة الشعرية، وتكاد تكون هذه (القصيدة الشذرة) واضحة في شعر سركون بولص[٨٤]، ولعل منها: قصيدة (توفو في المنفى)، وقصيدة (حلم الفراشة)، وقصيدة (سقط الرجل)، وقصيدة (حانة الكلب)، وقصيدة (آلهة الزقوم)، وقصيدة (اللاجيء يحكي)، ... وغيرها من القصائد، التي لا تجد الدراسة ضرورة لذكرها هنا لشهرتها.

الخاتمة

أخذت الدراسة بتقصي مدار الشعر في نصوص سركون بولص الشعرية، ومدار الآخر الأنا أول تلك المدارات الشاخصة في شعره، سواء كانت تلك الأنا بضمير الآخر أم باستدعاء شخصية تأريخية يحاورها وهي سركون بولص في حينها الشعري. ثم رؤية الذات الآخذة بتقصي الزمن حتى قعره؛ ليدفع لنا الشاعر نصّاً يحاول فيه اختزال الأزمنة والأمكنة التي عاشها، والتي يريد لنصّه أحتواءها، وإنْ كان زمن الشاعر لا يستوعب حجم الهمّ الذي تحمله القصيدة؛ لذا فهو يستعير أزمنة أخرى ويستدعيها في لحظة شعرية مناسبة.

ثم يتسلل دور رحيل وتطواف الشاعر مع المرأة أو بذاته المنفردة لإغناء التجربة الشعرية، وقد جاءت المرأة في شعر سركون بولص بصور متنوعة ومختلفة وإنْ كانت ذات بعدٍ أسطوري في أغلب نصوصه الشعرية. فضلا عن ذلك فقد أخذت الدراسة بكشف إشكالية الوعي واللاوعي وما يشكّله من تضارب في تجربة سركون بولص الخاصة، وتجربة جيله الجديد المنتمي للجيل الستيني عامة. وفي مجمل نصوصه التي كانت عينة الدراسة فيما سبق وفي نصوص أخرى لسركون تبرز الشذرات بأنواعها: التركيبية والمعنوية والنصية، بوصفها ظاهرة أسلوبية في شعره.

The orbit of poetry in Sargon Paul's poetry text
Critical Study

Key words: Sargon Paul's, Orbit of the poetry, Iraqi poetry, Prose poem, Time and place, Consciousness and the subconscious, Nuggets of poetry.

Asst. prof.Dr Sami naji swadi
Arabic Department- College of Education
University of Raparin

The study followed a variety of poetic topics, which represented the strength of the poem's poetry Sargon Paul's, the sixties Iraqi poet, who belongs to the Kirkuk poetic group.

These topics formed the four topics of the study, which were conducted by self-inquiry, the silhouette (I and the other is the Ego) in Sargon Paul's poetry, the attendance of departure and the woman, He transcended the times and the places and in his poetic texts, as well as the dialectic of consciousness and the subconscious in his poetry, in addition to the style of poetic nuggets in his poetic text.

The study took Sargon Paul's poetic works in their diversity without focusing on a specific group to be the study sample. Then the study focused on what motivates these topics in the poet's poetry, such as: Passing through the generation of the poet who belongs to him which is separated from his generation in his aspiration for the new spirit in constructing the contemporary Arabic poem to be a universal character in its concerns, and poetic aspirations, which are in harmony with the events the world and its common fluctuations.

الهوامش

[١] – تهافت الستينيين – أهواء المثقف ومخاطر الفعل السياسي، فوزي كريم، دار المدى، ط١، سورية ٢٠٠٦: ٢٦.

[٢] – بناء لغة الشعر، جون كوين، ت: د. أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، مصر ١٩٩٠: ٤٨.

[٣] – نقد وحقيقة، رولان بارت، ت: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، ط١، سورية ١٩٩٤: ٣٧.

[٤] – سافرت ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص، منشورات الجمل، ط١، بيروت ٢٠١٦: ٣١٩.

[٥] – عظمة أخرى لكلب القبيلة، سركون بولص، منشورات الجمل، ط١، المانيا ٢٠٠٨: ٨٦.

[٦] – رسالة إلى مدينة محاصرة، سركون بولص، منشورات الجمل، ط١، بيروت ٢٠١٨: ١٢٢.

[٧] – المعنى الثالث ومقالات أخرى، رولان بارت، ت: عزيز يوسف المطلبي، بيت الحكمة، ط١، بغداد ٢٠١١: ٥١.

[٨] – الوصول إلى مدينة أين، سركون بولص، دار الجمل، ط١، كولونيا ٢٠٠٣: ١٠.

[٩] – اللزوميات، أبو العلاء المعري، تح: أمين عبد العزيز الخانجي، ج٢، مكتبة الهلال ومكتبة الخانجي، ط١، بيروت – القاهرة ١٩٢٣: ١٩.

[١٠] – ينظر: موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، أدونيس، دار الآداب، ط١، بيروت ٢٠٠٢: ٣٠.

[١١] – إذا كنتَ نائماً في مركب نوح، سركون بولص، منشورات الجمل، ط١، المانيا ١٩٩٨: ٨٧، ٨٨.

[١٢] – ينظر: سافرت ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: ٢١٤، ٢٧٦، ٢٧٧، ٣٤٠.

[١٣] – الوصول إلى مدينة أين، سركون بولص: ٢٠.

[١٤] – سافرت ملاحقا خيالاتي، سركون بولص: ٢٧٣.

[١٥] – الوصول إلى مدينة أين، سركون بولص: ٨٦.

[١٦] – المصدر نفسه: ٣٦.

[١٧] – المصدر نفسه: ١٩.

[١٨] – المصدر نفسه: ١٣٤.

[١٩] – ديوان أبي تمام الطائي، شرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، ط٥، مصر ١٩٨٧: ٥٢٦.

[٢٠]– ينظر: أبكي أحياناً لأن لغتي تموت، حوار مع الشاعر سركون بولص، حاوره: حسن نجمي، مجلة البيت، بيت الشعر المغربي، ع يناير، المغرب ٢٠١٠.

[٢١] – إذا كنت في مركب نوح، سركون بولص: ٣٥.

[٢٢] – الوصول إلى مدينة أين، سركون بولص: ١١.

[٢٣] – ينظر: سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: ٤١٠.

[٢٤] – ديوان الشعر العربي، أدونيس، مج:٣، دار المدى، ط١، سورية ١٩٩٦: ٢٥.

[٢٥] – بناء لغة الشعر، جون كوين، ت: د. أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، مصر ١٩٩٠: ٥٥.

[٢٦] – ينظر: مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ١٩٩٤: ١١٨.

[٢٧] – إذا كنت نائما في مركب نوح، سركون بولص: ٨٧، ٨٨.

[٢٨] – سركون بولص الذي رأى، أعداد: هيثم بهنام برى، المديرية العامة للثقافة والفنون السريالية، ط١، أربيل ٢٠١٧: ١٤١ .

[٢٩] – إذا كنتَ نائماً في مركب نوح، سركون بولص: ٩٠،٩١.

[٣٠] – عظمة أخرى لكلب القبيلة، سركون بولص: ٦١،٦٢،٦٣.

[٣١] – المصدر نفسه: ٦٨.

[٣٢] – ينظر: مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان: ٩.

[٣٣] – ينظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، ط١، علم المعرفة٢، الكويت ١٩٩٨: ٦٧.

[٣٤] – إذا كنتَ نائماً في مركب نوح، سركون بولص: ٧٥ .

[٣٥] – ينظر: الروح الحية، جيل الستينات في العراق، فاضل العزاوي، دار المدى، ط٢، سورية ٢٠٠٣: ٣٢٩.

[٣٦] – ينظر :سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: ٣٠٧،٣٨٠،٢٦٥.

[٣٧] – بناء لغة الشعر، جون كوين، ت: د. أحمد درويش: ١٦٢.

[٣٨] – المصدر نفسه: ١٦٣.

[٣٩] – عظمة أخرى لكلب القبيلة، سركون بولص: ٧٠.

[٤٠] – ينظر: الهاجس الأقوى – عن الشعر والحياة، سركون بولص، منشورات الجمل، ط١، بيروت ٢٠١٨: ٦١– ٦٢.

[٤١] – أدب الرثاء في بلاد الرافدين، حكمت بشير الأسود، دار الزمان، ط١، سورية ٢٠٠٨: ٦٣،٦٤.

[٤٢] – عظمة أخرى لكلب القبيلة، سركون بولص: ٤٢.

[٤٣] – قد ينفتح النص على مفهوم الهوية في شعر سركون بولص، وهو مما يقع خارج اشتغالات هذه الدراسة.

[٤٤] – ينظر: بودلير، جان بول سارتر، ت: جورج طرابيشي، دار الآداب، ط١، بيروت ١٩٦٥: ١٠٣.

[٤٥] – الوصول إلى مدينة أين، سركون بولص: ٣٣.

[٤٦] – المصدر نفسه: ١٠١– ١٠٢.

[٤٧] – مجلة المعرفة، ضاقت الحدود – سعدي يوسف، حاوره: بندر عبد الحميد، مج١،ع نيسان ٢٣٠، سورية نيسان ١٩٨١: ٢١٤.

[٤٨] – ينظر: سركون بولص الذي رأى، أعداد: هيثم بهنام برى: ٣٩.

[٤٩] – الوصول إلى مدينة أين، سركون بولص: ٣٥.

[٥٠] – المصدر نفسه: ٣٥.

[٥١] – ينظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، ط١، علم المعرفة٢، الكويت ١٩٩٨: ٦٨.

[٥٢] – الموجة الصاخبة – شعر الستينات في العراق، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد ١٩٩٤: ١٣١.

[٥٣] – الأول والتالي، سركون بولص، منشورات الجمل، ط٢، المانيا ٢٠٠٨: ١١٧.

[٥٤] – ينظر: الروح الحية، جيل الستينات في العراق، فاضل العزاوي: ٣٣١.

[٥٥] – مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان: ١٠.

[٥٦] – ينظر: سافرت ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: ٣٤٥.

[٥٧] – ينظر: الموجة الصاخبة – شعر الستينات في العراق، سامي مهدي: ١٣١.

[٥٨] – المصدر نفسه: ١٣١.

[٥٩] – ينظر: المصدر نفسه: ١٣٢.

[٦٠] – تقوم دار الجمل بإصدار أعمال الشاعر سركون بولص التي لم تنشر في حياته، منها الاصدار الأخير: (سيرة ناقصة – قصائده الأولى)، عام ٢٠١٨، بـ ١٠٠ صفحة، من القياس المتوسط.

[٦١] – موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، أدونيس: ١٠٧.

[٦٢] – ينظر: تهافت الستينيين – أهواء المثقف ومخاطر العل السياسي، فوزي كريم: ٢٣.

[٦٣] – الأول والتالي، سركون بولص: ٣٣، ٣٤.

[٦٤] – نقد وحقيقة، رولان بارت، ت: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، ط١، سورية ١٩٩٤: ١٥.

[٦٥] – ينظر: مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان: ١٠٨،١٠٣.

[٦٦] – السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت ١٩٩٤: ٢١٧.

[٦٧] – جدلية الأنا واللاوعي، ك.غ. يونغ، ت: نبيل محسن، دار الحوار، ط١، سورية ١٩٩٧: ٢١.

[٦٨] – الأول والتالي، سركون بولص: ٣٨،٣٩.

[٦٩] – الروح الحية، جيل الستينات في العراق، فاضل العزاوي: ٣٢٨.

[٧٠] – المصدر نفسه: ٣٢٤.

[٧١] – الأول والتالي، سركون بولص: ١٥٧.

[٧٢] – عَظمة أخرى لكلب القبيلة، سركون بولص: ١٨٢.

[٧٣] – ينظر: الوضع ما بعد الحداثة، جان فرانسوا ليوتار، ت: أحمد حسان، دار شرقيات، ط١، القاهرة ١٩٩٤: ٣٧.

[٧٤] – ينظر: سركون بولص الذي رأى، هيثم بهنام بردى: ٣٨.

[٧٥] – عَظمة أخرى لكلب القبيلة، سركون بولص: ١٠٥.

[٧٦] – الأول والتالي، سركون بولص: ١١٤.

[٧٧] – الوصول إلى مدينة أين، سركون بولص: ١٣٦.

[٧٨] – عَظمة أخرى لكلب القبيلة، سركون بولص: ٢٠.

[٧٩] – الوصول إلى مدينة أين، سركون بولص: ٨١.

[٨٠] – عَظمة أخرى لكلب القبيلة، سركون بولص: ٣٦.

[٨١] – الأول والتالي، سركون بولص: ٤٧.

[٨٢] – المصدر نفسه: ٤٧.

[٨٣] – ينظر: رواية اسم الوردة، أمبرتو إيكو، ت: أحمد الصّمعي، دار الكتاب الجديد، ط١، بيروت ٢٠١٣: ٨.

[٨٤] – لعل هذا النوع من القصائد أهم أعمال سركون بولص الشعرية وأكثرها قراءة في المناسبات المختلفة، سواء كانت تلك التي تحيي ذكرى سركون بولص، أم تلك التي سجّلت بصوت الشاعر نفسه، أم بأصوات أخرى ممن تأخذهم قصائد بولص إلى حافة بعيدة وطبيعة شعرية فريدة في الشعر العربي المعاصر.

المصادر والمراجع

- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، ط١، علم المعرفة٢، الكويت ١٩٩٨.
- أدب الرثاء في بلاد الرافدين، حكمت بشير الأسود، دار الزمان، ط١، سورية ٢٠٠٨.
- إذا كنت نائما في مركب نوح، سركون بولص، منشورات الجمل، ط١، المانيا ١٩٩٨.
- اسم الوردة، رواية، أمبرتو إيكو، ت: أحمد الصّمعي، دار الكتاب الجديد، ط١، بيروت ٢٠١٣.
- الأول والتالي، سركون بولص، منشورات الجمل، ط٢، المانيا ٢٠٠٨.
- بناء لغة الشعر، جون كوين، ت: د. أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، مصر ١٩٩٠ .
- بودلير، جان بول سارتر، ت: جورج طرابيشي، دار الآداب، ط١، بيروت ١٩٦٥.
- تهافت الستينيين – أهواء المثقف ومخاطر العل السياسي، فوزي كريم، دار المدى، ط١، سورية ٢٠٠٦.
- جدلية الأنا واللاوعي، ك.غ. يونغ، ت: نبيل محسن، دار الحوار، ط١، سورية ١٩٩٧.
- ديوان أبي تمام الطائي، شرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، ط٥، مصر ١٩٨٧.
- ديوان الشعر العربي، أدونيس، دار المدى، ط١، سورية ١٩٩٦.
- رسالة إلى مدينة محاصرة، سركون بولص، منشورات الجمل، ط١، بيروت ٢٠١٨.
- الروح الحية، جيل الستينات في العراق، فاضل العزاوي، دار المدى، ط٢، سورية ٢٠٠٣.
- سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص ، منشورات الجمل، ط١، بيروت ٢٠١٦.

- سركون بولص الذي رأى، أعداد: هيثم بهنام برى، المديرية العامة للثقافة والفنون السريالية، ط١، أربيل ٢٠١٧.
- السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت ١٩٩٤.
- عظمة أخرى لكلب القبيلة، سركون بولص، دار الجمل، ط١، المانيا ٢٠٠٨.
- اللزوميات، أبو العلاء المعري، تح: أمين عبد العزيز الخانجي، ج٢، مكتبة الهلال ومكتبة الخانجي، ط١، بيروت – القاهرة ١٩٢٣.
- مجلة المعرفة، ضاقت الحدود – سعدي يوسف، حاوره: بندر عبد الحميد، مج١،ع نيسان ٢٣٠، سورية نيسان ١٩٨١.
- مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ١٩٩٤.
- المعنى الثالث ومقالات أخرى، رولان بارت، ت: عزيز يوسف المطلبي، بيت الحكمة، ط١، بغداد ٢٠١١.
- الموجة الصاخبة – شعر الستينات في العراق، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد ١٩٩٤.
- موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، أدونيس، دار الآداب، ط١، بيروت ٢٠٠٢.
- نقد وحقيقة، رولان بارت، ت: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، ط١، سورية ١٩٩٤.
- النقد والمجتمع – حوارات ، تر: فخري صالح، دار كنعان، ط١، دمشق ٢٠٠٤.
- الهاجس الأقوى، سركون بولص، منشورات الجمل، ط١، بيروت ٢٠١٨.
- الوصول إلى مدينة أين، سركون بولص، دار الجمل، ط١، المانيا ٢٠٠٣.
- الوضع ما بعد الحداثة، جان فرانسوا ليوتار، ت: أحمد حسان، دار شرقيات، ط١، القاهرة ١٩٩٤.